

Н. Н. РОЗОВ

Настенные росписи на сюжеты древнерусской литературы в Воскресенском соборе в городе Тутаеве

Монументальная живопись древней Руси издавна давала значительно больший простор творческой фантазии русских художников, чем станковая живопись. Причину этого явления следует искать прежде всего в различии назначения станковой и монументальной живописи. Иконы всегда были предметами религиозного культа; настенные росписи такими не являлись, и им не воздавалось ритуальных почестей. Они служили для обозначения символики отдельных частей храма, способствовали созданию у молящихся соответствующего настроения, имели в значительной степени декоративное значение.

Во фресковой живописи издавна преобладали многофигурные композиции, существовавшие и в станковой живописи, но в гораздо меньшем количестве и разнообразии. Многофигурным композициям было тесно в иконных клеймах; художник мог развернуть их только на широких просторах стен. А просторы стен продолжали увеличиваться.

Образование Русского централизованного государства, сопровождавшееся подъемом национального самосознания, ростом культуры, развитием литературы и искусства, способствовало развитию градостроительства. При этом не только строились новые палаты и храмы, но реставрировались, покрываясь новыми росписями, и старые. Особенно большие возможности перед художниками-монументалистами открыло сооружение грандиозного ансамбля московского Кремля: в Кремле расписывались не только соборы, но и великокняжеские палаты.

В русской живописи к тому времени был накоплен уже большой опыт создания сложных многофигурных композиций как в монументальной, так и в станковой живописи. На иконах XIV и XV веков появились сложные композиции на мистико-символические («Церковь воинствующая»), литературные («Чудо от иконы Знамения») и многие другие сюжеты, вызвавшие необходимость более тщательного, чем до сих пор, изображения пейзажа, архитектуры, бытового реквизита. Появляются также многочисленные изображения животных (на иконах Власия, Фрола и Лавра, Георгия и других), людей («Молящиеся новгородцы») и, наконец, портрет (иконы и пелены с изображениями Кирилла Белозерского, Сергия Радонежского и некоторых других).

Расширение тематики, увеличение количества и многообразия изобразительных средств в русской живописи XV века находили свои аналогии в литературе того времени. Старинные жанры русской литературы обогатились тогда и пышным «плетением словес» Елифания Пре-

мудрого, и многочисленными произведениями исторического жанра, без аллегорий и прикрас рассказывающими о княжеских междоусобицах недавно минувших времен, о суровой борьбе русского народа за свержение татарского ига, об отдельных героях этой борьбы. В литературе развивается интерес к личности, к психологии человека, к его переживаниям, к бытовой обстановке.

Новые и большие возможности для развития русской монументальной живописи предоставили огромные паперти и галереи вокруг храмов, появившиеся в XVII веке в церквях торгово-промышленных городов Верхнего Поволжья. На этих папертях-галереях в ожидании церковной службы прихожане толковали о своих делах, здесь заключались иногда торговые сделки, здесь же пировали в дни храмовых праздников, в дни именин или поминок в семье строителя или старосты церкви. Такие паперти-галереи, являвшиеся наполовину преддвериями храмов, наполовину светскими зданиями, соответственно и расписывались. Основная тематика этих росписей не выходила обыкновенно за пределы круга библейских книг, но в трактовке этих сюжетов, наряду с условными, архаическими по манере письма пейзажами и изображениями зданий появляется костюм и бытовая реkvизит XVII века, наряду с традиционными фигурами святых и «бесплотных сил» появляется тенденция к реалистической и даже натуралистической трактовке человеческого тела, фигур диких и домашних животных. В росписях папертей-галерей середины XVII века сюжеты, не входящие в круг «священного писания», в том числе сюжеты, почерпнутые из древнерусской литературы, получили значительно большее, чем до сих пор, распространение.

Четыре таких сюжета имеются в росписи паперти-галереи Воскресенского собора в городе Тутаеве Ярославской области (бывш. г. Романов-Борисоглебск). Этот собор является выдающимся памятником русской церковной архитектуры середины XVII века (построен в 1652 году).¹

Расположенный на красивом берегу Волги, он высоко поднял вверх пять своих стройных куполов с изящными вытянутыми крестами (такие кресты рисовали в то время на миниатюрах роскошных иллюстрированных рукописей). Основную кубическую массу здания с трех сторон охватывает замечательная по изяществу отделки двухъярусная галерея — шедевр искусства ярославских каменщиков, с которой асимметрично (на юг и на запад) сбгают две отлогие крытые каменные лестницы, заканчивающиеся массивными крыльцами, перекрытыми «бочкой».

Внутренность собора несколько контрастирует с его внешностью. Здесь все сделано для того, чтобы создать настроение, соответствующее назначению этого здания. Свет, обильно льющийся сверху (нижний ряд окон, выходящий на галерею, пропускает мало света), создает впечатление огромной глубины. Предполагалось, очевидно, чтобы входящий в собор сразу же почувствовал себя ничтожным обитателем «юдоли земной», над которой высятся мощные, хорошо освещенные своды и купола, по-

¹ Дата освящения собора отмечена на его западной стороне. К сожалению, мастера, расписывавшие собор, оказались слишком скромными: они не указали ни своих имен, ни имен заказчиков, как это сделали, например, авторы росписей знаменитой церкви Ильи в Ярославле. Роспись стен Воскресенского собора И. Э. Грабарь датирует 80-ми годами, основываясь на том, что на некоторых из них имеются вирши Симеона Полоцкого (И. Грабарь. История русского искусства, VI. М., [1913], стр. 500). Однако эти вирши могли быть подписаны и позднее, под уже готовыми изображениями (следы позднейших дополнений и записей на стенах Воскресенского собора имеются в изобилии). Вопрос о датировке стенописей Воскресенского собора требует уточнения специалистами, и это — нелегкая задача, так как об истории постройки собора в литературе нет почти никаких сведений.

крытые изображениями святых, «небесных сил» и самого «вседержателя».

Резкий контраст ощущается при выходе из собора через массивный, но ажурный, резной каменный портал на паперть-галерею, всю залитую солнечным светом, переливающимися яркими красками, более похожую не на преддверие храма, а на «гульбище» вокруг богатого дома.

В росписях паперти-галереи прежде всего чувствуется полная свобода творческой фантазии древнерусских мастеров живописи. Без очевидной последовательности, без прямолинейных рамок здесь перемежаются сложные композиции на какую-нибудь фразу из Евангелия или Апокалипсиса и порой весьма реалистически трактованные сцены из «Ветхого Завета». Древнееврейские пророки изображены здесь в перемежку с русскими князьями, византийские отцы церкви и восточные аскеты — рядом с библейскими блудницами. В центре северной галереи, например, внизу в очень удобном для обозрения месте, между изображениями Никифора, патриарха Царьграда, и Иоанна Крестителя — сурового пророка с крыльями ангела, — изображена весьма натуралистически трактованная Сусанна, фигура которой заполняет весь простенок между окнами (рассматривающие ее старцы изображены вверху и почти незаметны). На противоположной стороне, над изображением «вознесения» живым на небо пророка Ильи — не менее реалистически трактованная и тоже обнаженная жена Пентефрия, хватающая за плащ убегающего от нее Иосифа Прекрасного. На сводах южной галереи, где изображен Адам, дающий имена животным, — выразительные белые силуэты спокойно лежащего красавца-оленья, задористого петуха и настороженного, испуганного зайца. Об элементах реализма в росписях церковей XVII века Верхнего Поволжья, в особенности Ростова и Ярославля, искусствоведами написано немало; однако вопрос об использовании и трактовке в этих росписях сюжетов и тематики, не входящих в круг книг Ветхого или Нового Завета, в литературе почти не затрагивается.¹

В росписях Романово-Борисоглебского собора, как уже упоминалось выше, имеется четыре таких сюжета: 1) Повесть об Евлогии-каменесечце (из Сводного патерика, вошедшая потом в Четьи-Миней); 2) История крещения Руси (из Повести временных лет, так называемая «корсунская легенда»); 3) Повесть о «явлении» Тихвинской иконы божьей матери; 4) Повесть о новгородском белом клобуке.

Первая из указанных повестей, не русская по происхождению, не получила широкого распространения и не вышла за пределы круга религиозно-нравоучительных книг. Три остальные сюжета целиком принадлежат оригинальной древнерусской литературе и получили значительное распространение в рукописной книжности XVI—XVIII веков. Поэтому на них мы и остановимся, для того чтобы иметь возможность сделать некоторые выводы и предположения относительно способов и методов отражения тематики древнерусской литературы в монументальной живописи XVII века.

История крещения Руси рассказана в восьми изображениях, расположенных на стене юго-западной части паперти-галереи Воскресенского со-

¹ И. Грабарь, ук. соч.; см. также ряд статей в вышедшем в Ленинграде в 1929 году сборнике «Русское искусство XVII века», в книге Б. В. Михайловского и Б. И. Пуришева «Очерки истории древнерусской монументальной живописи» (М.—Л., 1941), в работах Н. В. Покровского, Д. В. Айналова, А. И. Некрасова, М. В. Алпатова и многих других, а также в монографиях-альбомах о трех знаменитых своими росписями ярославских церквях — Ильи пророка, Иоанна предтечи и Богоявления — Н. Г. Первухина.

бора. На первом из них, помещенном над окном, в левой стороне люнета изображен князь Владимир в короне и со скипетром, вручающий грамоту послу, за Владимиром — группа бояр. Наверху мелким, незаметным полууставом написано: «Посла Владимир к царема греческима глаголя: „дайте за меня сестру вашу“». Рядом изображено вручение грамоты греческим царям, а надпись гласит: «Они же отвецаша: „несть зде такового обычая, еже христиан отдавати за поганья“». На этом изображении запоминается лицо одного человека из свиты русского посла, который с большим интересом рассматривает греческих царей. Ниже этих двух изображений, в простенке между окнами — опять Владимир на троне, но только уже без свиты, принимающий посла, и надпись: «Рече же: аще ли крестисия и то получиши и вящии сего — царство небесное». Эту композицию оживляет фигура воина, с любопытством заглядывающего в дверь.

На этих трех первых композициях мы видим мало выразительных человеческих фигур и реквизита. Однако надписи, имеющиеся на изображениях, вполне раскрывают содержание каждого эпизода, и художнику не нужно было их дополнять.

В следующей композиции, отделенной от первых трех окном, художнику необходимо было дополнить летописца, слова которого написаны сверху: «И в то время Владимир очима впаде в болезнь». В центре этой композиции — выразительная фигура больного Владимира на ложе с полужакрытыми глазами, подпирającego рукой левую щеку. Рядом стол, на котором лежат корона и скипетр; у стола стоит юноша, беспомощно разводя руками; у изголовья — скорбная фигура бородатого мужчины. Эти фигуры передают с большой экспрессией атмосферу тревоги и волнения, царящую в опочивальне больного князя, беспомощность положения которого подчеркивают нарисованные у кровати полусапожки — их он уже давно не надевал (рис. 1).

Далее вверху композиция на слова: «И рече царица пославшим к нему: „аще не крестится и не избудет болезни сея“». На троне под балдахином с драпировками — статичная фигура женщины в короне, перед ней — посол со свитой, сзади — две женщины (одна из них выглядывает из-за драпировки). Рядом изображено крещение Владимира, который стоит полубнаженный в кадке, в церкви перед епископом и дьяконом. Сзади — несколько мужских и женских фигур. Все это также ничего не добавляет к надписи: «И крестится Владимир, и очима прозре и верова в бога».

Последние две композиции на сюжет корсунской легенды помещены в местах очень удобных для обозрения (внизу, в простенке между окнами) и разработаны весьма тщательно. Действие происходит в них уже не в помещении, как в первых шести композициях, а на открытом месте, что дало возможность художнику ввести в изображение пейзаж и здания (до сих пор на фресках, иллюстрирующих корсунскую легенду, изображались только интерьеры).

Особенно хороша, к сожалению, несколько попорченная внизу сыростью, композиция, изображающая сокрушение кумиров. В центре ее — величественная фигура Владимира, решительным жестом указывающего вниз, очевидно, на поверженный кумир, над которым склонился юноша. Другой юноша, нарисованный выше первого, широким, энергичным жестом замахивается секирой на статую Перуна — обнаженную фигуру с мечом в руках. Еще выше — стилизованные и условные, как на книжных миниатюрах, горы. Таким многоярусным расположением элементов этой композиции художник, несомненно, хотел подчеркнуть пространственность изображения, необходимую для этой сцены, происходящей на открытой местности. Точно такой же прием наблюдается и в заключительной композиции на тему

корсунской легенды, где изображено крещение Руси. Связующим звеном всех изображений, расположенных в этой композиции друг под другом, является река, текущая сверху вниз. На берегу реки изображена группа духовенства, в реке — группы и отдельные фигуры крестящихся мужчин и женщин. Вверху нарисованы контуры зданий, подчеркивающие, что действие происходит не только на открытом месте, но и недалеко от города.

Так передана в стенописи Воскресенского собора история крещения Руси. Художник выбрал и изобразил несколько главных моментов этой легенды, опустив — конечно, совершенно сознательно — большую часть ее, рисующую князя Владимира совсем не с положительной стороны. Следует отметить, что на иллюстрациях корсунской легенды художник, как будто не доверяя выразительности своих изображений, поместил выдержки из соответствующих мест Повести временных лет.¹

По такому же принципу построен и цикл композиций на сюжет Повести о явлении Тихвинской иконы божьей матери, расположенный на сводах восточного конца южной галереи. Шесть композиций на этот сюжет, снабженных соответствующими и довольно подробными надписями, иллюстрируют шесть основных этапов путешествия этой иконы. Они очень хороши по рисунку, манере письма и гамме красок, хотя все изображения были основательно прописаны в начале текущего столетия (по раскраске они резко выделяются на фоне остальных росписей стен и сводов галереи) и трудно судить об их первоначальном виде.

Наиболее интересный пример иллюстрирования художником-монументалистом XVII века произведений древнерусской литературы наблюдается в цикле росписи на тему Повести о новгородском белом клобуке — самом большом из всех циклов, состоящем из 17 изображений. Этот цикл мы рассмотрим подробнее, так как в данном случае художнику пришлось решать гораздо более сложную задачу.

Повесть о новгородском белом клобуке — произведение очень большое по объему, многословное, насыщенное множеством отдельных эпизодов, охватывающее более чем тысячелетний хронологический период (с IV по XIV век). Как отмечалось нами в работе, специально посвященной этому произведению, Повесть четко делится на четыре части, соответствующие четырем основным хронологическим этапам повествования.²

В первой из этих частей рассказывается история обращения в христианство Константина Великого, который награждает епископа Сильвестра в благодарность за исцеление от проказы специально для него сделанным головным убором — белым клобуком. Этой истории и посвящена основная часть росписей правой стены южной галереи Тутаевского собора.

В люнетах над окнами и в простенках между ними (так же как и в изображениях корсунской легенды) в полном соответствии с содержанием основной, пространной редакции Повести, помещено девять сцен, иллюстрирующих легенду о происхождении белого клобука. Это большей частью — сложные, многофигурные композиции, написанные тщательно,

¹ История крещения Руси — один из первых сюжетов русской литературы, отразившихся в монументальной живописи: фрески на эту тему были среди росписей Золотой палаты в Кремле. Этот сюжет был использован также в стенописях Новоспасского монастыря в Москве, где корсунская легенда иллюстрирована несколько полнее, чем в Романово-Борисоглебском соборе (Б. В. Михайловский и Б. И. Пуришев. Очерки истории древнерусской монументальной живописи. М.—Л., 1941, стр. 114).

² Н. Н. Розов Повесть о новгородском белом клобуке как памятник общерусской публицистики XV века. Труды ОДРЛ, IX, стр. 183—184.

со множеством подробностей, заимствованных из текста Повести. Особенно широко и тщательно написаны композиции, расположенные на люнетах; здесь художник не поспешил местом и расположил на каждом люнете по одному изображению, заполнив им все пространство люнета (в цикле иллюстраций истории крещения Руси на такой же площади помещено по две сцены).

На первом люнете развернута драматическая сцена встречи Константина с матерями, принесшими своих детей для того, чтобы царь исцелился, искупавшись в крови младенцев. В Повести о белом клобуке Константин — центральная фигура этого эпизода; на фреске же внимание художника сосредоточено не на нем, а на толпе матерей, которые изображены экспрессивно, резко контрастно с величавыми статичными фигурами Константина и его немногочисленной свиты. Одна из матерей, стоя на коленях, протягивает к Константину плачущего ребенка, другая падает ему в ноги, третья рвет на себе волосы и царапает свое лицо, остальные — каждая по-своему — выражают свое горе и отчаяние. Вся группа женщин расположена вертикально сверху вниз, по пути шествия Константина в храм, представляющий собой ротонду с куполом, где уже готова купель для этого кровавого действия. Таким, очень удачно выбранным композиционным приемом художник слил воедино два расположенных одно под другим изображения, умело использовал всю площадь люнета и простенка (рис. 2).

В первом из них он поместил широко написанную сцену, происходящую на открытом месте, подчеркнув это изображенными вдали, в левом углу люнета, городской стеной и зданиями, а в правом углу — горами и лесом; внизу в простенке он изобразил сцену, происходящую в помещении. В центре внимания художника оказались уже не люди, а архитектурные детали — огромная ротонда и тяжелый каменный постамент, на котором стоит массивная ваза. Все эти тяжелые архитектурные детали как будто вытесняют из узкого по сравнению с люнетом простенка фигуры людей (несколько женщин с младенцами изображены сбоку и за колоннами ротонды); единственная помещенная в центре изображения человеческая фигура — обнаженный беспомощный ребенок — только подчеркивает холод и по-настоящему каменное безучастие всего этого массивного архитектурного антуража к происходящей здесь человеческой трагедии (рис. 3).

Дальнейшие иллюстрации к Повести о новгородском белом клобуке на стенах Воскресенского собора изображают быт и торжественные церемонии двора римского императора. В них всё спокойно, величаво, статично. Спокойно спит Константин на своем богатом ложе, нет даже намек на то, что перед нами тяжело больной человек; величественно стоит он впереди массивного трона под балдахином с драпировками, встречая Сильвестра — строгую монашескую фигуру со сложенными на груди руками; величественно сидит он за столом рядом с Сильвестром и, наконец, торжественно возлагает белый клобук на Сильвестра. В этих изображениях много архитектурного элемента и декоративности (лестницы и переходы во дворце Константина, балдахины, драпировки), но мало динамики. Только несколько отдельных менее статичных фигур оживляют эти композиции: таковы фигуры двух мальчиков (один из них подает пищу в сцене пира, другой держит посох Сильвестра) и выразительная группа воинов, спящих в сенях спальни Константина.

Гораздо менее статичны и более выразительны изображения, иллюстрирующие последнюю часть Повести о белом клобуке — историю его прибытия на Русь. В этих изображениях много интересных деталей и человече-

ских фигур. В сцене отправки клобука из Византии, например, в полном соответствии с текстом Повести, мы видим и плачущего патриарха, и рядом с ним монаха, держащего открытый ларец для упаковки клобука, и целую толпу присутствующих в храме — духовенства и мирян, среди которых несколько фигур в богатых костюмах. Особенно тщательно, живо и интересно изображены две последние сцены, происходящие в Новгороде. Сцена встречи клобука, написанная столь же широко, как и сцена избияния младенцев, — сложная многофигурная композиция. В центре ее — две фигуры в архиерейских мантиях, держащие ларец; сзади них два монаха держат другой ларец побольше. Это все в полном соответствии с текстом Повести: новгородский архиепископ Василий принимает ларец с клобуком от греческого епископа; подарки от патриарха находятся в другом ларце. Эту величаво-статичную группу духовенства оживляют две бойко жестикулирующие фигуры мужчин-мирян, помещенные левее. Таким скупым, но выразительным приемом достаточно убедительно передано волнение ничего еще не знавших новгородцев, которых Василий неожиданно собрал на встречу посланцев патриарха звоном во все колокола. Наконец, еще одна деталь, показывающая, что действие происходит именно в Новгороде, — две фигуры бояр в свите Василия. Это либо посадники новгородские, либо «владычные бояре» (рис. 4).

Еще более определенно локализована последняя, заключительная композиция на сюжет Повести о белом клобуке. Храм, в котором происходит действие, при всей условности своего изображения, отличается от того храма, в котором Константин возлагает белый клобук на Сильвестра, и от того, где византийский патриарх отправляет клобук на Русь. Перед нами трехнефный храм, вверху которого нарисован образ Спаса с бородой (до сих пор в сценах, происходящих в Риме и Византии, он изображался без бороды), и это — несомненно новгородская София, а Спас — знаменитый Пантократор в куполе собора. Стоящий в центре епископ изображен в фелони, белом клобуке и омофоре с крестами (в тех самых «крестчатых ризах», которыми, по единодушному свидетельству летописцев, архиепископ Василий был награжден московским митрополитом Феогностом). Заключительная композиция на сюжет Повести о белом клобуке по краскам самая светлая и яркая из всего цикла. Здесь много белого цвета, символизирующего праздничность изображенного события. Последнее подчеркивается также особенно тщательно выполненной белой узорчатой рамкой, увенчанной тремя главками с красивыми удлиненными крестами.

Какие выводы можно сделать из наблюдений над стенписями Воскресенского собора, иллюстрирующими произведения древнерусской литературы? Прежде всего это именно — и в полном смысле этого слова — иллюстрации литературных произведений, а не «вольные импровизации», которые наблюдаются в изображениях библейских сюжетов. В этих вольных импровизациях на стенах и сводах галереи-паперти Тутаевского собора мы видим множество реалистически изображенных фигур людей, диких и домашних животных, а также трудовых процессов и бытовых сцен. Таковы сцены постройки Ноева ковчега и Вавилонской башни, в которых изображены приемы работы русских плотников и каменщиков XVII века, композиция на текст «Отче наш» и многие другие изображения, изобилующие подробностями, на которые нет никакого намека в тексте соответствующих им произведений.

Совсем другое мы видим, когда художники-монументалисты обращаются к темам из русской литературы; здесь чувствуется прежде всего хорошее знание содержания иллюстрируемых произведений. Художники, расписывающие стены паперти-галереи Воскресенского собора, очевидно,

внимательно прочитали те произведения древнерусской литературы, которые они иллюстрировали, схватили основные моменты их содержания, знали, что именно надо изобразить для раскрытия идеи данного произведения и что можно опустить.

Все это особенно убедительно доказывается росписями на сюжет Повести о новгородском белом клобуке. Несмотря на то, что эта Повесть велика по объему и сложна по содержанию, художник иллюстрировал ее исключительно живописными средствами, не прибегая к надписям.¹ Он, очевидно, хорошо знал не только содержание самой Повести, но и послесловие к ней — «Написание архиепископа Геннадия»; в «Написании» говорится о двух основных элементах содержания Повести о белом клобуке, в которых сообщается о «сотворении» и о прибытии его на Русь. Этим основным, определяющим сюжет Повести частям художник и посвятил свои росписи, уделив тому, что в «Написании» названо «прочим», несенным в это произведение позднее, самим Геннадием, минимальное внимание.² Такому замыслу художника подчинено и хорошо продуманное расположение иллюстраций Повести о белом клобуке на правой стене южной части галереи-паперти. Девять из них, посвященных первой части Повести, он расположил на шести плохо освещаемых смежных простенках и люнетах над ними. Далее следует узкая полоса над широким проемом двери — своего рода «мост», соединяющий обе части стены. Здесь художник поместил два небольших изображения, иллюстрирующих по одному эпизоду из второй и третьей частей Повести, также связывающих ее первую часть с последней. Эту заключительную часть Повести о белом клобуке, описывающую прибытие на Русь религиозной реликвии, которой в Повести приписывается мировое значение, художник поместил в самом лучшем, самом светлом месте. Он хорошо понял значение финала Повести, в котором описывается встреча белого клобука, как факта перехода в нашу страну всей полноты мирового религиозного и политического значения «ветхого» и «нового» Рима. Так громко и торжественно зазвучала на фресках Воскресенского собора доктрина «Москвы — третьего Рима».

Важно отметить, что росписи на сюжеты древнерусской литературы на паперти Воскресенского собора не изолированы друг от друга, но образуют своеобразный «остров» среди основной массы фресок на темы книг религиозно-нравоучительной литературы. В светлом юго-западном углу галереи-паперти смыкаются циклы иллюстраций Повести о белом клобуке и корсунской легенды; здесь же, в амбразурах окон — изображения московских князей Даниила Александровича, Ивана Калиты, Дмитрия Красного. Так чаще всего бывает в рукописных сборниках XVII века, в которых среди самого разнообразного по содержанию и происхождению материала попадают обычно не по одиночке, а группами произведения древнерусской литературы, тематически связанные друг с другом. Все это говорит о тесной связи русского изобразительного искусства XVII века с древнерусской книжностью.

Историкам древнерусской литературы необходимо заняться тщательным изучением настенных росписей церковей XVII века. Искусствоведами эти росписи изучены достаточно хорошо, и о них написано немало серьезных исследований. Однако вопросы отражения в этих росписях сюжетов, почерпнутых не из библейских книг или апокрифической литературы, а из русской историографии и литературы, не нашли в этих работах почти

¹ Имеющиеся на некоторых изображениях этого цикла надписи — позднейшего происхождения.

² Текст «Написания архиепископа Геннадия» опубликован в IX томе «Трудов ОДРЛ».

никакого отражения.¹ Более внимательное изучение настенных росписей XVII века несомненно обнаружит в них еще многие случаи использования русскими художниками-монументалистами тем и сюжетов, отражающих историю нашей страны, навеянных произведениями древнерусской литературы.² Кроме того, наблюдения над композицией, рисунком и раскраской этих изображений дают основание говорить об их связи с древнерусской книжной миниатюрой. Это не было случайным: черпая из рукописной книжности сюжеты для своих росписей, русские художники-монументалисты могли в какой-то мере заимствовать отсюда же и исполнительскую манеру. С другой стороны, в иллюстрациях поздних рукописных книг древнерусской традиции, преимущественно старообрядческого происхождения, иногда чувствуется влияние монументальной живописи XVIII века. Это можно подметить в сложных, многофигурных композициях иллюстраций Апокалипсиса, в рисунках Страшного суда, в иллюстрациях библейских сюжетов, изображение которых в рукописной книге XVII века отличается подчас значительной и небывалой до тех пор в миниатюрной живописи экспрессией.³

Совместные усилия искусствоведов и литературоведов в деле изучения древнерусского изобразительного искусства несомненно обогатят историю культуры нашей страны новыми фактами, свидетельствующими о тесной и плодотворной связи древнерусской книжности и изобразительного искусства.

¹ Авторы некоторых из этих работ лишь упоминают иногда о наличии таких сюжетов в монументальной живописи (И. Грабарь, ук. соч., стр. 496—500; Б. В. Михайловский и Б. И. Пуришев, ук. соч., и др.). А. И. Успенский в своем монументальном труде о книжной миниатюре и живописи XVII века, перечисляя сюжеты росписей Воскресенского собора в Романове-Борисоглебске, не узнал в них иллюстраций Повести о новгородском белом клобуке и назвал их «историей обращения в христианство и крещения царя Константина» (А. И. Успенский. Царские иконописцы и живописцы, IV. М., 1916, стр. 250).

² Обследование стенописей XVII века с целью поисков в них сюжетов древнерусской литературы — дело, не терпящее отлагательства. Состояние этих росписей в церквях Верхнего и Среднего Поволжья, особенно в Ярославле, таково, что от этих росписей скоро не останется ничего (например, в том же Тутаеве гибнут замечательные росписи в заброшенном и полуразрушенном Крестовоздвиженском соборе XVII века). Совершенно необходимо и принятие срочных мер по их консервации, если не реставрации.

³ Из работ советских искусствоведов об этом наиболее четко, хотя и кратко, говорится в статье Ю. А. Кожинной «Одно из художественных течений в русской живописи XVI—XVII веков» (сб. «Русское искусство XVII века», стр. 80—82).